Mozart's Kunst der Instrumentation :: ::

von

Dr. Egon von Komorzynski



STUTTGART
Verlag von Carl Grüninger (Klett & Hartmann)

Leopold Nitsch



MOZART's
Kunst der Instrumentation

von

Dr. Egon von Komorzynski.



STUTTGART.
Verlag von Carl Grüninger (Klett & Hartmann).

Vorwort.

Die vorliegende Studie verdankt ihre Entstehung keineswegs bloß der trockenen wissenschaftlichen Beschäftigung mit Mozarts Werken, sondern zumindest in gleich hohem Maß der Liebe und der herzlichen Verehrung, die der Verfasser für den deutschen Meister empfindet. Den Werken eines Genius wie Mozart gegenüber tut die Wissenschaft gewiß am besten, wenn sie sich mit der Liebe verbindet: handelt es sich doch in solchem Falle darum, „davon erst die Regeln aufzusuchen!" Darum habe ich mit Absicht nicht zergliedern, sondern das Leben lebendig erfassen und ebenso darstellen wollen. Daß auch ich, wie jeder Mozartforscher, Otto Jahn, dem Meister jener liebevollen Wissenschaftlichkeit, viel verdanke, will ich gern zugeben; weiß ich doch anderseits, daß meine bescheidene Arbeit immerhin einiges Neue enthält!

Für freundliche Unterstützung meiner Arbeit weiß ich den Beamten der Wiener Universitäts-Bibliothek Herrn Kustos Dr. J. Himmelbaur und Herrn Skriptor Dr. A. Schnerich wärmsten Dank.

Wien. Egon v. Komorzynski.



Inhalt.





1. Mozarts Stellung in der Entwicklung der Orchestertechnik.

In den Tagen der klassischen Kunst, als der melodische Stil über den polyphonen siegte, wurde unser modernes Orchester geschaffen. Mit der Zeit Bachs und Händels war auch die Zeit der Clarini, der Oboe da caccia und der Oboe d'amore vorbei — so wie von den vielen Tanzformen der Suite nur das Menuett in die Symphonie überging. Joseph Haydn hat die Form der Symphonie geschaffen und ihr ein zunächst sehr kleines Orchester zugeteilt, das aber doch die Keime zu den drei großen Gruppen der Streicher, Blech- und Holzbläser enthielt. Gluck hat aus der italienischen Oper ein musikalisches Drama gemacht und das Orchester in der Zusammenstellung, die er brauchte, zum Ausdruck dramatischen Lebens benützt. Auf ihren Schultern steht Mozart, der von Haydn Gestalt und Orchester der Symphonie, von Gluck die rücksichtslose Durchführung dramatischer Wahrheit übernimmt, beides aber unter dem Einfluß seines eminenten musikalischen Genies und der Erfahrungen auf orchestralem Gebiet, die er namentlich in Mannheim machte, um- und ausgestaltete.

Erst Mozart war es, der Haydns Orchester ausgebildet hat. Er verlieh ihm universelle Beweglichkeit und Selbständigkeit, befreite es von jeder konventionellen Regung, nahm ihm allen Zwang, hauchte ihm Leben ein. So umgeformt hinterließ er es dem, von dem er es einst übernommen hatte, und Haydn baute auf dem von Mozart ausgestalteten Fundament weiter — eine Tatsache, die noch deutlicher als in der Sym-

phonie in den Messen zum Ausdruck kommt. Farbe und Leben hat Mozart dem Orchester durch die Erlösung der Blasinstrumente von früheren Fesseln verschafft — eine allerdings unverbürgte Anekdote läßt ja den sterbenden Haydn beklagen, daß er erst viel zu spät gelernt habe, die Blasinstrumente richtig zu benützen. Die Kunst, die Instrumente des Orchesters zu einzelnen Gruppen zu vereinigen und so gegeneinander ins Treffen zu führen, hat schon Haydn gar wohl verstanden; aber die vollständige Vermischung der Klänge, den ewig neuen Wechsel der Klangfarben, der uns wie ein Abbild des ewig wechselvollen Lebens anmutet, hat erst Mozart geschaffen, und er hat diese Errungenschaften auf rein instrumentalem Gebiet auch in die Oper eingeführt, wo sie sich mit Glucks vorhergegangenen Reformen vereinigten. Dieses durch Mozart ausgebildete und dadurch neu erschaffene Orchester bleibt die Grundlage der modernen Entwicklung von dramatischer und Instrumentalmusik bis zu Berlioz, Wagner und Liszt; denn das Orchester der Romantiker ist das durch Beethoven weiter ausgebildete Mozartsche Orchester.

Mozart hat es verstanden, das Orchester frei von jeder spielerischen Regung zum Dolmetsch modernen, individuellen Fühlens zu machen. Ihm genügte für gewisse Zwecke die gewöhnliche Gesamtheit der Instrumente nicht mehr, und in solchen Fällen schuf er sich durch rücksichtsloses Verzichten und Vermehren das Orchester, das er brauchte. Sein individuelles Gefühl hat ihn bewogen, für die Märchenpracht der „Zauberflöte", für den Ernst des Requiems sich ein eigenes Orchester zu schaffen — ohne Vorbild, aus persönlichen, inneren Gründen. Wer kann sagen, was für Bahnen er der künftigen Entwicklung vorgezeichnet hätte, wäre er nicht in der Blüte seines Lebens vom erbarmungslosen Schicksal aus dem Schaffen herausgerissen worden! Mozarts letzte Umgestaltungen des Orchesters sind ein bedeutsamer Beweis für

die geheimnisvolle Verbindung der Sprache der Instrumente mit den zartesten Regungen des Künstlerherzens und ein wichtiger Hinweis auf den inneren Zusammenhang zwischen der Klassik und der Romantik.

2. Mozarts Verhältnis zum Orchester.

(Universalität. — Beschränkung. — Modernisierung Händels.)

Das Orchester war Mozart, als er einmal über die Schüchternheit der ersten Kinderjahre hinaus war, eine vertraute Welt, in der er sich je nach Bedarf und Gutdünken völlig frei bewegte. Er spielte Händelsche Partituren bekanntlich auf den ersten Blick vom Blatt und unterhielt sich dabei mit den Umstehenden. Kein Instrument ist ihm fremd geblieben und es gibt kaum ein Instrument, für das er nicht geschrieben hat: von der Orgel bis zu Mandoline, Harmonika, Triangel — alle hat er sie benützt. Seine Kenntnis der Eigentümlichkeiten und der Klangwirkung eines jeden einzelnen Instruments steht einzig da, und wenn da natürlich die Erfahrung auch gewiß das Ihre tat, so läßt sich diese Vertrautheit mit den einzelnen Instrumenten nur durch Divination, wie sie Jahn angenommen hat, völlig erklären. Darum schreckt Mozart nie davor zurück, einzelne Instrumente, die er für nötig hält, aller Tradition zum Trotz in das Orchester einzuführen: nachdem er die Klarinette in Mannheim kennen gelernt hat, benützt er sie, wo er sie braucht; er verwendet Posaunen im Opernorchester; sogar Mandoline und Glockenspiel hat er in seinen Opern angewendet. Und ebenso genial ist er in bezug auf instinktive Kenntnis der Gesamtwirkung; daher die unerschöpfliche Fülle neuer Klangmischungen, die er geschaffen hat.

Mit dieser Universalität aber vereint sich eine bewundernswerte Kunst der Beschränkung. Mozart kennt alle Mittel symphonischen Ausdrucks — aber er verwendet sie höchst

sparsam. So wenig ihm daran liegt, ein sonst nie benütztes Instrument für seinen Zweck zu benützen, so sehr hütet er sich davor, es ständig zu benützen — derlei kann er eben nur zu bestimmtem Zweck verwenden und lieber verzichtet er darauf, als daß er es ohne bestimmten Zweck etwa mitklingen lassen würde, bloß weil es ihm zur Verfügung steht. Er verwendet z. B. die Posaunen im „Don Juan" und in der „Zauberflöte" peinlich genau nur da, wo er sie unbedingt benötigt; ebenso sparsam ist er etwa mit den Trompeten und Pauken im „Figaro" — ja auch sonst verzichtet er gern auf alles mehr oder weniger Überflüssige an Blasinstrumenten: niemals verwendet er ohne bestimmten Grund alle Holzbläser in Gemeinschaft; er sucht sich für jede Arie oder jeden Satz aus, was er braucht — ja oft kommt es vor, daß er von einem für eine Nummer vorgeschriebenen Instrument oder mehreren solchen nur für ganz wenige Takte Gebrauch macht. Fiel den Zeitgenossen also jeder Zuwachs in der Besetzung und jede reichere Verwendung des Orchesters unverhältnismäßig stark auf, so werden wir heute vom historischen Standpunkt freilich auch Mozart als kühnen Neuerer anerkennen; von unserem modernen Standpunkt aber werden wir ganz besonders seine Meisterschaft in der Beschränkung bewundern müssen! Von niemand werden wir besser als von Mozart lernen können, wie schwer und wie gut es ist, mit dem Überfluß orchestraler Mittel hauszuhalten!

Wie großartig Mozart als Kenner des Orchesters dasteht, zeigen deutlich seine Bearbeitungen Händelscher Oratorien. Mozart hat hier (1788 und 1789) seine volle Meisterschaft in der Instrumentation mit kongenialem Künstlertum verbunden und Händels Orchesterbehandlung so modernisiert, daß das Orchester auf der Höhe der Gegenwart stand, ohne daß der Geist des Komponisten geschädigt wurde. Indirekt gibt dabei Mozart selbst Aufschluß über das, was er in instrumen-

taler Hinsicht neu errungen hatte; namentlich die Verwertung der Blasinstrumente ist hier wichtig, durch die Farbe und Glanz in die architektonische Musik Händels gebracht werden sollen.

3. Jugendwerke. — König Thamos. — Zaide.

Das musikalische Wunderkind Wolfgang Amadé tritt uns auf fast allen Gebieten der Musik fertig entgegen; nur in der Verwendung des Orchesters ist der Knabe anfangs schüchtern, wenn auch nicht unbeholfen. Erst nach und nach beginnt er, freier mit dem Orchester umzuspringen, und in immer schnellerem Tempo entwickelt er die reichen Anlagen, die auch, was die Kunst der Instrumentation anlangt, die Natur ihm verliehen hatte. Ein gut Teil hiervon mag er vom Vater ererbt haben, dem er auch sonst so gar viel verdankt: schrieb doch Leopold Mozart Konzerte für alle erdenklichen, namentlich aber gern für Blasinstrumente und ersann sich gern absonderliche Programme für Orchesterstücke, wie er solche als „türkische", „chinesische", als „Hirten-" und „Soldatenmusik", als „Bauernhochzeit" und „Musikalische Schlittenfahrt" komponiert hat. Da war es wohl kein Wunder, wenn der Knabe, als er einmal anfing, für Orchester zu schreiben, es dem Vater nachzutun versuchte. Wir finden auch schon in den ersten Kompositionen aus der Kindheit trotz aller Einfachheit die Klaue des Löwen. Da sind die ersten Symphonien, 1764 in London, 1767 und 1768 in Wien komponiert — nach der Sitte der Zeit für ein ganz kleines Orchester, das außer den Streichinstrumenten bloß Oboen und Hörner umfaßt; einmal tritt ein Fagott hinzu, bisweilen werden die Oboen durch zwei Flöten ersetzt, die Wiener Symphonien haben auch Trompeten und Pauken — schon in ihnen zeigt sich Vervollkommnung mit Riesenschritten, und so wie die Form sich immer mehr erweitert und vertieft und der junge Komponist

von schlichtem Anfang zu der ausgebildeten viersätzigen Gestalt der Haydnschen Symphonie vorschreitet, so gewinnt auch das orchestrale Gefüge immer mehr Leben und Farbe, es regt sich die Individualität — wie schön ist die alte Anekdote, die den 1764 in Chelsea eifrig an seiner ersten Symphonie arbeitenden Knaben zu seinem Schwesterchen sagen läßt, sie möge ihn nicht vergessen lassen, dem Waldhorn etwas Rechtes zu tun zu geben! So können wir schon an diesen frühesten Symphonien beobachten, wie die Blasinstrumente von bloßem Unisonogehen und Markieren zu Füllung und Stütze, bald aber zur Selbständigkeit vorschreiten, ja in so manchem kleinen Zug — wie etwa in der liebenswürdigen Wendung der Oboen am Schluß des letzten Satzes der achten Symphonie — zeigt sich schon der künftige Meister. Auch sonst schreckt der Knabe in seinen frühesten Kompositionen nicht zurück vor einer Abweichung vom gewöhnlichen Wege: er schreibt 1766 im Haag ein „Gallimathias musicum“ mit origineller Instrumentation und er läßt im selben Jahre in einem Oratorium eine Altposaune nur eine einzelne Arie begleiten, während er sonst keine Posaunen anwendet — bloß weil ihm der Text der Arie das zu erfordern schien. In den ersten Opern vermag Mozart schon mit geringsten Mitteln viel zu erreichen: in der „Finta semplice“ trifft er bewundernswert den Ton der italienischen Opera buffa und in „Bastien und Bastienne“ ebenso gut den Ton der Weiße-Hillerschen deutschen Singspiele: demgemäß ist auch das Orchester in der ersten Oper möglichst bunt und hellglänzend verwendet, die sehr einfache Instrumentation der zweitgenannten nimmt mehr Rücksicht auf Gemüt als auf Geist. Das Jahr 1768 bringt seine erste Messe. Überall sehen wir Mozart beschäftigt, zu beobachten und zu lernen, und der Vergleich zwischen dem Salzburger Orchester und den auf Reisen und in Wien kennen gelernten gestaltete sich

wohl um so lehrreicher, als der Komponist ja auf dasjenige Orchester, für das er schrieb, praktische Rücksicht nehmen mußte. Es folgt die Zeit der italienischen Reisen, die Mozart auch in orchestraler Hinsicht vielfache Anregung bringen mußten: hier lernte er das Orchester der Opera seria an der Quelle kennen, und die leichte Anpassungsfähigkeit, die ihm bei aller Kraft, seine Individualität zu wahren, namentlich in der Jugend eigen ist, läßt ihn sofort die auf bloße Unterstützung des Sologesangs und eventuelle Rivalität konzertierender Soloinstrumente mit der Singstimme gegründete Orchestertechnik Scarlattis und seiner Nachfolger zu der seinigen machen. Aber „Mitridate re di Ponto“, „Lucio Silla“, „Ascanio in Alba“ und „Il sogno di Scipione“ — alle diese Opern enthalten, so sehr sie sich dem herrschenden Geschmack anzuschmiegen, ja mitunter unterzuordnen suchen, im einzelnen manchen Mozartschen Zug; es ist, als ob der Genius sich zwar gutmütig in den Käfig sperren ließe, aber hie und da doch andeute, daß es ihm leicht wäre, die dünnen Stäbe zu zerbrechen. Einzelne weiter ausgesponnene Ritornelle, die reicher und selbständiger gehaltene Begleitung, die Verwendung reicherer Mittel (so z. B. vier Hörner, zwei „Serpentini“ u. a. m.) und wohlbedachter Effekte lassen diese Opern in ihrer Gesamtheit als eine wichtige Stufe in der Entwicklung von Mozarts Orchesterbehandlung erscheinen. Dieselbe Erscheinung zeigt sich auch in dem opernhaft gehaltenen Oratorium „Betulia libetata“ — hier wird sogar das Orchester mitunter mehr in den Dienst der Handlung gestellt, als dies in den Opern geschieht.

Die für München geschriebene „Finta giardiniera“ (1775) bringt die Befreiung des Orchesters vom konventionellen Zwang. Es ist selbständig geworden, keineswegs mehr bloße Folie für den Gesang. Es beteiligt sich fessellos an der Erzielung der richtigen Wirkung, ja bisweilen dominiert es über

den Gesang. Hier treten eigentlich zum erstenmal bei Mozart die einzelnen Gruppen der Instrumente einander völlig selbständig gegenüber, wird zum erstenmal ständig auf die Eigentümlichkeiten der Blasinstrumente Bedacht genommen — das ganze Bild der Orchesterbehandlung ist neu, jung — man könnte es modern nennen. Würdig tritt der Gärtnerin der gleichfalls aus dem Jahre 1775 stammende „Re pastore“ an die Seite — auch hier Befreiung des Orchesters aus seiner Sklaverei, ein volles Chor von Holzbläsern, das das Seine zur Belebung und Vertiefung der Stimmung beiträgt. Wie sehr die Verwendung der Klarinetten sich in Mozarts Produktion vorbereitet, zeigt die Anwendung von zwei englischen Hörnern neben Flöten, Oboen und Fagotten in der letztgenannten Oper.

Aber auch in den zur reinen Instrumentalmusik gehörigen Schöpfungen dieser Siebzigerjahre zeigt sich ein Fortschritt, der binnen kurzem zur Meisterschaft führen mußte. Symphonien und Serenaten, Kammermusikwerke und Virtuosenkonzerte nehmen immer mehr, immer verschiedenere Instrumente in ihr Bereich auf und bald zeigt sich eine Kenntnis des einzelnen Instruments, die naturgemäß die Grundlage zu effektvollster Behandlung der Gesamtheit des Orchesters werden mußte. Keine Anregung bleibt unbeachtet, jede Gelegenheit zur Erfahrung und zur Betätigung wird benützt — eine Fülle von Tüchtigkeit und Geschicklichkeit ist die Folge davon.

Und so kommt Mozart 1777 nach Mannheim und die dort gemachten Erfahrungen krönen sein bisheriges Lernen und Streben. Mannheim, die klassische Stätte moderner Orchesterbehandlung, mit einem einzig voll und reichhaltig besetzten Orchester, das als das beste in Europa gepriesen wurde. Hier konnte Mozart — und er tat es auch — die kunstreiche Verwendung aller Effekte im einzelnen und in der Gesamtheit studieren, die Mischung der Klangfarben, das crescendo und diminuendo, die vielfachen Möglichkeiten des

Ausdrucks — all das, wodurch sich Stamitz und die andern Mannheimer Symphoniker auszeichneten — kennen lernen. Die Klarinetten, die Mädchen des Orchesters, deren seelenvolle Stimmen der kindlichen Flöte, der herben Oboe und dem behäbigen Fagott mildernd zur Seite traten, wurden ihm hier erst bekannt, und er ist von ihnen entzückt. Alles, was frühere Jahre ihm an Anregung geboten hatten, verschwindet gegen den unschätzbaren Einfluß dieses Mannheimer Aufenthaltes und es ist wohl schön zu denken, daß gerade zu der Zeit, da eine gleich zärtliche wie leidenschaftliche Liebe sein Herz erfüllte, der schwärmerische Jüngling die Mittel studierte und beherrschen lernte, die ihm künftig zum Ausdruck der erhabensten Empfindungen dienen sollten! — Die Liebe zu Aloysia Weber, die Wolfgang so stürmisch und kühn dem strengen Vater gegenüber verteidigte — ihm gegenüber, dem er sich sonst so widerspruchslos untergeordnet hatte —, diese Liebe hat gewißlich auch zu Mozarts künstlerischer Selbständigkeit das Ihre beigetragen. Und wenn er auch in späterer Zeit sich voll Verachtung von der Verständnis- und Treulosen abwenden mußte — das Gute, das jene Neigung in ihm hatte erstehen lassen, blieb bestehen.

Noch eine Gelegenheit zur völligen Vervollkommnung aber bot das Leben: Mozarts Reise nach Paris führte ihn zur Kenntnis der französischen Oper, der damals eben wütende Streit zwischen Piccinisten und Gluckisten mußte ihm Glucks Reformen im musikalischen Drama deutlich vor Augen führen. Die im Sommer 1778 komponierte sogenannte „französische Symphonie“ zeigt in allem die praktische Anwendung dessen, was Mozart in Mannheim gelernt hatte. Nach der Rückkehr nach Salzburg mußte Mozart sogar darauf bedacht sein, die Mannheimer Erfahrungen mit den geringen Mitteln des Salzburger Orchesters in Einklang zu bringen, und das zwang ihn zu noch genauerer Erkenntnis und Verwertung der jedem

Instrument inwohnenden Eigentümlichkeiten. Es ist eine Zeit der Experimente, der Lust, das auswärts Geschaute in der Heimat mit eigenen Kräften auszugestalten, und eine Fülle origineller Ideen auf orchestralem Gebiete ist gerade damals ausgeführt worden.

Durchaus von origineller Kraft erfüllt ist die Musik zu dem heroischen Drama Geblers „Thamos, König in Ägypten", das Schikaneder 1780 in Salzburg aufführte. Zeigt sich in der großartigen Komposition der gewaltigen Chöre, die das Drama enthält, wie sehr Mozart die durch Gluck begründete Teilnahme des Chores an der Handlung zu schätzen wußte, so ist die Behandlung des Orchesters namentlich in den programmatischen Instrumentalsätzen — die in der von Lessing geforderten Weise an Inhalt und Stimmung des Dramas anknüpfen — ein Beweis dafür, daß Mozart sich gerade damals bestrebte, mit Hilfe bloßer Instrumentalmusik jede selbstgeforderte Wirkung zustandezubringen. Die Verwendung des Orchesters in dem Eingangschor ist keine Begleitung mehr: sie ist die dramatische Ausgestaltung des ersten Auftritts: des feierlichen Gottesdienstes vor dem Sonnentempel in Heliopolis, und entfaltet Pracht und Würde in vollem Maß. Das Orchester zerfällt in drei scharf voneinander sich abgrenzende Gruppen: von den Holzbläsern fehlen die Klarinetten, zu den Blechbläsern aber sind die Posaunen gekommen, die sonst nur in der Kirche gebräuchlich waren. Mit Macht greifen die Posaunen in das Tongefüge ein, sie stützen es mit ihren gefaßten, ruhigen Gängen und verleihen ihm einen feierlichen Ernst, während der Donner der Pauken und die glänzenden Klänge der Hörner und Trompeten ein strahlendes Licht über das Tonbild verbreiten und die in immer neuen Kombinationen verwendeten Holzbläser dieses färben und beleben. Die Geheimnisfülle der altägyptischen Religion und die milde Weisheit des Oberpriesters Sethos sind hier zu Tönen geworden.

Bekanntlich besteht die Handlung des Dramas darin, daß der junge König Thamos und dessen Geliebte Sais durch Sethos vereinigt werden, trotzdem eine Verschwörung, angezettelt von der Vorsteherin der Sonnenjungfrauen und ihrem Helfer Pheron, diese Vereinigung zu hindern sucht. Die Liebe, mit der Mozart die Zwischenspiele zum „Thamos" schrieb, läßt erkennen, wie sehr ihn der Grundgedanke des Triumphs zweier liebender Herzen über Bosheit und Gefahr rührte und begeisterte. Er abstrahierte diese Grundidee ebenso aus dem steifen, französierenden Stück Geblers wie später aus der abenteuerlichen Reimerei Schikaneders und schuf schon hier eine die Handlung idealisierende Musik. Das erste Zwischenspiel (außer den Streichern je zwei Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken) behandelt den verräterischen Entschluß Mirzas und Pherons; es beginnt mit drei von Generalpausen unterbrochenen Orchesterschlägen, in steter Unruhe wechseln dann Forte und Piano ab und aus den Tuttistellen erwächst immer wieder das Geflüster der Saiteninstrumente, denen sich von Zeit zu Zeit die dumpfen Töne der Fagotte gesellen. Das zweite Zwischenspiel stellt den schlechten Charakter Pherons dem guten des Thamos gegenüber; ersterer wird durch unruhige, flackernde Bewegungen der Geigen und Holzbläser ausgedrückt, letzterer durch ein über dem Pizzikato der Streicher sich weithin ausbreitendes Oboe-Solo. Im Verlauf des Stücks werden die zwei Motive miteinander zusammengebracht und der Schluß erfolgt unter ihrem scharfen Kampf. Das dritte Stück erneuert die Darstellung des Verrats und leitet zum vierten Aufzug über, dessen Beginn es melodramatisch begleitet — schön und zart werden hier die wechselnden Empfindungen der Sais durch das kleine Orchester ausgedrückt. Das die allgemeine Verwirrung schildernde Nachspiel zum vierten Akt bringt einen raschen Wechsel von Orchesterschlägen, langhallenden

Tönen von Hörnern und Trompeten und ein reges Ineinandergreifen von Bläsern und Streichern. Der Schlußchor entspricht an Glanz und Pracht, auch der Fülle der aufgewandten Mittel dem ersten Chor; verblüffend selbständig sind die Holzbläser, besonders die Flöten behandelt, auch die Trompeten erklingen nicht immer in unzertrennlicher Gemeinschaft mit den Pauken; ein langes Orchesternachspiel verklingt im Pianissimo. Das letzte Orchesterstück schildert des Verräters Pheron Gotteslästerung und Tod, und da dieser durch einen Blitzschlag erfolgt, ergibt sich Gelegenheit zu einer musikalischen Gewitterschilderung, die, durch aufbebende Läufe der Streicher, langgedehnte Oboenklänge und chromatische Gänge der Fagotte eingeleitet, zu einer kraftvollen, knappen Gesamtleistung des Orchesters führt.

So klein das Orchester der zur gleichen Zeit für Salzburg geschriebenen deutschen Operette „Zaide" ist, finden wir doch auch hier Beweise großen Fortschritts in der Instrumentation. Der Stoff ist eine in orientalischem Milieu spielende Liebesgeschichte, ähnlich der späteren „Entführung"; aber Sprache und Vers sind unbeholfen und plump; dem Chor ist keine Gelegenheit zum Eingreifen gegeben. Mozart verwendet außer den Streichinstrumenten Oboen, Fagotte und Hörner, mitunter auch Flöten, einmal auch Trompeten und Pauken. Was namentlich im Vergleich zum Thamos hier auffällt, ist die große Beschränkung in der Benützung der Mittel. Mozart begnügt sich oft ganz mit den Saiteninstrumenten oder er nimmt nur einzelne Bläser zu Hilfe — wendet aber, wo es sich z. B. um einen leidenschaftlichen Wutausbruch des Sultans handelt, sein ganzes Orchester auf. Von den zwei großen Melodramen, die die Operette (nach Bendas Vorbild) enthält, ist besonders das erste interessant. Der gefangene Gomatz läßt von der harten Arbeit ab und bejammert sein trauriges Schicksal — seine kummervollen

Gedanken illustriert das Orchester, das aber bloß aus Streichern und den zwei Fagotten besteht; namentlich die letzteren verleihen dem Tonbild eine trübe, düstere Färbung. Da, während Gomatz sich seiner körperlichen Müdigkeit bewußt wird, erklingen zum erstenmal — nur zwei Takte lang — die beiden Oboen und die Fagotte schweigen. Unter neuerlichen trüben Gedanken versucht Gomatz einzuschlafen — wieder treten die Fagotte zurück und ein liebliches Oboe-Solo versinnbildet den ersehnten Schlummer. Während nun längere Zeit die sorgenvolle Stimmung und die Sehnsucht nach vergessenbringendem Schlaf miteinander ringen, wechseln die quälenden Fagotte und die immer süßer tönende Solo-Oboe miteinander ab. Endlich schläft Gomatz ein — und während drei langgezogene Töne der Oboe pianissimo verklingen, haben sich auch die Fagotte beruhigt: das eine läßt noch eine Erinnerung an das Sorgenmotiv nachhallen, das zweite Fagott aber hält ein sechs Takte langes G — denselben Ton, mit dem die Oboe schließt. Ähnliche Beispiele bewundernswerter musikalischer Kleinkunst enthält die „Zaide" in Fülle: durch ein Tremolo, einen Paukenwirbel, namentlich aber durch eine geschickte Gegeneinanderführung von Streich- und Holzblasinstrumenten weiß Mozart eine erstaunliche Wirkung zu erzielen.

4. „Idomeneo."

Idomeneo ist 1780 für die Stadt München geschrieben worden, die eine Opera seria für den Karneval 1781 brauchte. Mit dem Wunderwerk, das Mozart hier geschaffen hat, steht der Künstler in voller Meisterschaft vor uns. Alles, was die Zeit an rein musikalischen Errungenschaften aufwies, und alles, was Gluck an rein dramatischer Reform geleistet hatte — hier ist's mit Mozarts persönlichem künstlerischen Fühlen und Vermögen zu einer Einheit verschmolzen — „das Werk

des zu völliger Selbständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters“ nennt Jahn diese Oper. Nur kurz habe ich im vorhergehenden Abschnitt die italienischen, die Mannheimer und die Pariser Eindrücke andeuten können. Diese mannigfachen Eindrücke sind nun vereinigt und verarbeitet worden und haben in ihrer Gesamtheit Mozarts Künstlertum befruchtet; Experiment und Spielerei sind nunmehr endgültig abgedankt — jetzt ist er der Meister, der nicht nur kann, was er will, sondern auch nur mehr will, was er muß. So und nicht anders hat es werden müssen — dieses Gefühl haben wir einer jeden Nummer des „Idomeneo“ gegenüber. Hier haben wir ein musikalisches Drama vor uns, das wahrlich auf der Höhe der Zeit stand und die Keime eines Jahrhunderts musikalischer Entwicklung in sich trug; die wahrhafte Verbindung von Musik und Drama, ohne daß eines von ihnen dem andern wehe tut — die Kraft des musikalischen Ausdrucks, die Wucht der gewaltigen Chormassen, die leuchtende Pracht, die dieses ganze Werk überglänzt — all das vereint sich zu einem überwältigenden Gesamteindruck. Der spezifisch italienische Geist der Oper ist nach Jahns trefflichen Worten durch die damals noch florierende universale Bedeutung der italienischen Oper bedingt und überall mit Mozarts Individualität verbunden. Aber in zweierlei Hinsicht bedeutete der „Idomeneo“ die Grundlage eines weitreichenden, bedeutenden Fortschritts: das waren die Behandlung des Chors und die Anwendung des Orchesters. Und die letztere in ihrer Meisterschaft zeigt wieder nach Jahns Worten Mozarts divinatorische Begabung: „Er hat in der Tat im Idomeneo die Grundlage aller modernen Instrumentation geschaffen, die bis auf den heutigen Tag nur im einzelnen weiter ausgebildet, leider auch verbildet und überbildet worden ist“ — schrieb Jahn 1867. Und wirklich kann die sorgfältige Beschäftigung gerade mit dem Idomeneo, mit dem wir nicht wie mit den

späteren Wiener Opern schon als Kinder aufgewachsen sind, uns einen tiefen Einblick gerade in Mozarts universelle Bedeutung als Orchesterkomponist geben.

Dem Münchener Orchester konnte Mozart alles zumuten, hier brauchte sein Genius nicht sich durch kleinliche Rücksichten hindern zu lassen.* Und darum legt sich Mozart vor allem in Art und Zahl der verwendeten Instrumente keinerlei Zwang auf: er verwendet alles, von der Pikkoloflöte bis zu den Posaunen, er schreibt je nach Bedarf zwei oder vier Hörner vor; er ist nicht mehr gezwungen, wenn er Flöten braucht, dafür die Oboen wegzulassen, u. dergl. mehr. Aber zugleich mit dem Überfluß der zur Verfügung stehenden orchestralen Mittel regt sich die schönste Eigenschaft des Instrumentators Mozart: er weiß sich zu beschränken; aus den vorrätigen Mitteln wählt er mit Sorgfalt bloß das aus, was er für nötig findet! Das war früher anders: in Salzburg hatte er entweder wenig und mußte mit dem Wenigen alles machen können, oder wenn er schon eine Bereicherung des Orchesters forderte, so mußte diese dann eine dauernde sein. Derlei Rücksichten, die uns Modernen heute lächerlich erscheinen würden, aber damals sehr notwendig waren, fielen in bezug auf München weg.

Und schon darum, frei von allem äußerlichen Zwang, der Triumph von Mozarts Künstlertum im Idomeneo! Diese Ouvertüre, die das ganze Orchester, auch die ersehnten Klarinetten (aber ohne Posaunen, trotzdem sie zur Verfügung standen!), in Bewegung setzt! Ohne Rücksicht auf die alte „Sinfonia" wird uns hier eine symphonische Einleitung von erschütternder Gewalt und tiefem seelischen Inhalt geboten.

---

* In dieser Anpassung an Vorzüge und Mängel eines Orchesters liegt v i e l l e i c h t ein Gegenbeweis gegen die Besetzung des „Don Juan"-Orchesters mit v i e r ersten Violinen, wie man sie an manchen Orten, aus Mozarts Not in Prag eine Tugend machend, übt.

Wie Mozart mit heroischem Unisono das ganze Orchester beginnen läßt, wie er dann Streicher und Bläser in gesonderten Treffen, aber zu gleichem Zweck ins Feld führt, wie er nach grandioser Durchführung zu einem Schluß voll Dissonanzen kommt und Flöte und Oboe nacheinander aufschluchzen läßt — zu den geflissentlich gewählten hohen, stöhnenden Klängen der Fagotte —, das ist eine spannende Einleitung von einem Ernst, wie ihn nie und nimmer eine sinfonia, intrada oder overtura entfaltet hatte. Von den einzelnen Nummern der Oper selbst nähern sich vor allem die Rezitative mit ihrer vortrefflichen Orchesterbegleitung dem Melodram. Aber die Behandlung des Orchesters ist in jeder Beziehung meisterlich. Mozart verzichtet für manche Nummern von vornherein völlig auf gewisse Instrumente; man könnte sagen, er schafft sich jedesmal sein eigenes Orchester, so, wie er es eben braucht. Da begnügt er sich wieder mit den Streichern, oder er nimmt Hörner und Fagott oder Hörner und Oboen dazu; einen kurzen Chor läßt er nur von Trompeten und Pauken (in althergebrachten Phrasen) begleiten und den Orakelspruch läßt er unter weihevollen Akkorden von drei Posaunen und zwei Hörnern erschallen. Mit völliger Freiheit sind alle Instrumentgruppen und einzelnen Instrumente des Orchesters angewandt. Es ist nicht nötig, von der Beherrschung der Saiteninstrumente zu sprechen; wohl aber ist doch zweierlei anzuerkennen: die Befreiung der Violoncelli von dem steten Unisonogehen mit den Bässen und dann die Erlösung der Viola aus ihrer untergeordneten Rolle — sei es, daß sie durch volle Akkorde die eigentliche Grundharmonie für die Violinen herstellt; sei es, daß sie etwa im Verein mit den Fagotten ganz selbständig zu düsterer Färbung — eine Vorahnung gewisser Stellen in der Zauberflöte — gebraucht wird! Im allgemeinen ist sodann die völlig freie Bewegung der Holzbläser zu konstatieren, die gar oft ganz und gar selbständig,

nicht einmal mit Berücksichtigung der Streichergruppe auftreten — sie trennen und vereinigen sich, kommen einander zu Hilfe, lösen sich ab, bekämpfen sich und wetteifern miteinander; neuartige Klangmischungen entstehen dadurch, daß Mozart etwa Flöten und Oboen oder Oboen und Klarinetten unisono gehen läßt, nicht selten verteilt er auch Figuren auf das entzückendste und wirksamste unter die ganze Gemeinschaft. Die Arie des Idomeneus No. 6 z. B. bringt eine Reihe prachtvoller Stellen: bei den Worten „Ach mein Herz, von Qual zerrissen, leidet tausendfach den Tod!“ ergibt sich ein steter Wechsel zwischen Singstimme und Orchester: da leiten die Klarinetten zu einem Flötensolo, dem das Fagott zu Hilfe kommt; dann wieder führt die Oboe die Melodie weiter, während es in den Fagotten unruhig bebt und die Flöte einen einzelnen Ton vier Takte lang aushält. Eine seltsame Rolle spielt die Flöte in der Arie No. 4 der Elektra („Euch ruf' ich nun zu Hilfe!“), wo sie zu dem durch Tremoli der Streicher verstärkten A der Bässe und Fagotte seltsame auf- und absteigende Passagen ausführt. An einzelnen Orchestereffekten in den heroischen Märschen, den überwältigenden Chören und Doppelchören, besonders aber in der Begleitung der Arien ist ein solcher Reichtum in dieser Oper, daß wir vor solcher Fülle nur bewundernd stehen können! Dabei ist der Komponist auf die Gesamtwirkung so sehr bedacht, daß er z. B. bei dem Marsch No. 19, der mit gedämpften Hörnern, Trompeten und Pauken gespielt wird, eigens vorschreibt, wann die Dämpfer weggenommen und von leisem zu immer stärkerem Spiel vorgeschritten werden soll. Der grandiose Sturmchor No. 17, der auch die Pikkoloflöte zu Hilfe ruft, steht hoch über dem „Donnerwetter“ des Thamos, und in dem nachfolgenden Aufopferungsgebet des Idomeneo birgt sich ein wunderschöner einzelner Zug: bei den Worten „schone der Unschuld, höre mein Flehen!“ erklingen in süßem Piano die

Flöten, einen Takt später kommen ihnen die Oboen zu Hilfe und im dritten Takt schließen sich die Fagotte an — es ist, als wollte die Bitte immer eindringlicher werden! Das Blech ist mit Maß und großer Sorgfalt verwendet: wenn auch Trompeten und Pauken noch oft gern zusammen erklingen, so werden doch mitunter die Pauken allein verwertet oder es erklingen Trompeten und Hörner gemeinsam oder wieder die weichen, hallenden Klänge der Hörner gesellen sich den Holzbläsern zu; von peinlicher Bedachtnahme auf die Wirkung zeugt die Vorschrift, die im Chor No. 29 gedämpfte Trompeten und Pauken, aber ungedämpfte Hörner anbefiehlt. Zusammenfassend können wir wohl sagen: die Opera seria ist mit dem „Idomeneo" wie mit einer hellleuchtenden Krone abgeschlossen; ohne daß ihrem Wesen Gewalt angetan wird, ist sie zu etwas anderem gemacht, ist sie erhoben worden; Glucks Reform verschmilzt in ihr mit musikalischer Meisterschaft; in den gigantisch auferbauten Chören liegt ihre Kraft, aber in der Behandlung des Orchesters liegen Ernst und Pracht: gerade vom symphonischen Standpunkt aus gilt am meisten das Wort, der „Idomeneo" sei Mozarts heroische Oper.

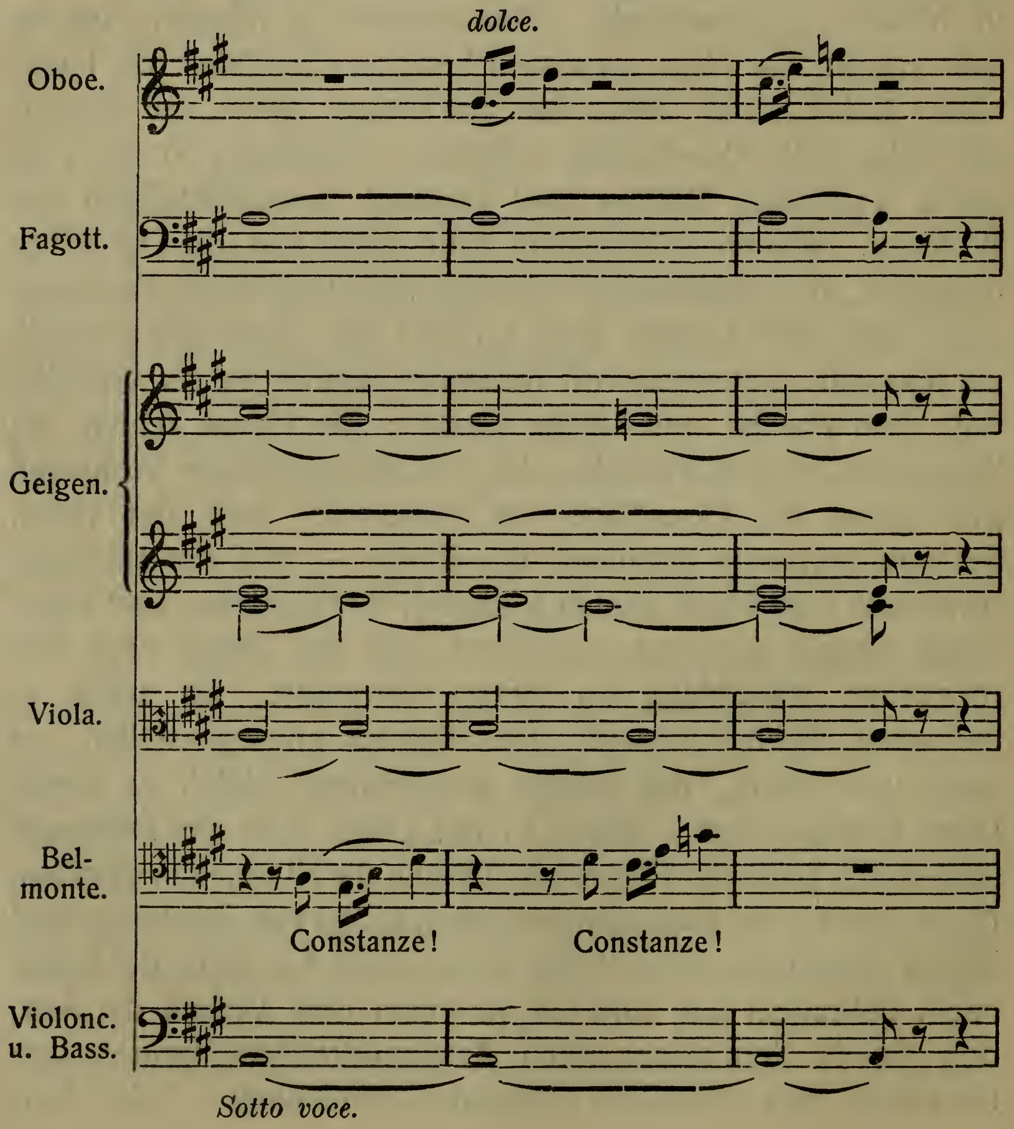
5. „Die Entführung aus dem Serail."

Eine deutsche Oper! Für das von dem so national gesinnten Kaiser Josef II. begründete Nationaltheater eine deutsche Oper zu schreiben — wie sehr mag Mozart dieser Auftrag im innersten Herzen erfreut haben, wie sehr ihn entschädigt für die bitteren Aufregungen seines damaligen Lebens! Und mit Eifer geht er ans Werk und läßt, frei von aller Rücksicht auf Fremdländerei, seinem Gemüt freien Lauf; für gute Sänger, für ein treffliches Orchester hat er diese Oper mit Freuden geschrieben. Der Text bot dem Herzen eines deutschen Künstlers willkommene Anregung: frei von Pomp

und königlicher Würde war hier die Standhaftigkeit der Liebe, die über Tyrannei und Gefahr triumphiert, zu besingen — ein Gedanke, den Mozart fast in allen seinen deutschen Opern verherrlicht hat. Ohne Aufgebot ungeheurer Mittel hat er wohl hier mit Absicht ein Singspiel geschaffen, das im kleinen groß, in seiner Zartheit kraftvoll sein sollte.

Mit einem gewissen Humor geht er zu Werke und vermeidet es von vornherein, das orientalische Kostüm ernsthaft in Musik zu verwandeln. Das türkische Orchester, das er sich schafft, hat einen gewissen lustigen Charakter: die Holzbläser treten hervor, besonders die Flöten, denen ein Pikkolo zur Seite tritt; die Pauken erhalten Verstärkung durch eine große Trommel; Becken und Triangel vervollständigen die Wirkung. Wie ein schalkhaftes Kind hüpft uns die Ouvertüre entgegen, die eigentümlich genug den Rückschritt als Mittel zum Fortschritt benützt und auf die alte Form der sinfonia zurückgreift; geheimnisvoll flüsternd beginnt sie zu erzählen von dem Pascha und seinen Leuten: die Flöten fehlen, an ihre Stelle trat das Pikkolo; das vom Baß getrennte Violoncell gibt meist die Grundlage der Harmonie; trotz der vielen Schlaginstrumente dominiert das Piano — und der rührende Mittelsatz (mit Flöte anstatt Pikkolo), der Streicher und Holzbläser scharf getrennt verwendet und das Blech und den türkischen Klingklang so trotzig vermeidet, als wolle er deutsches Fühlen bewußt dem Pascha entgegenstellen, er zeigt uns schon, daß Gemüt und Humor gleich an dieser Oper beteiligt sind. Schon in der ersten Arie des Belmonte sind an die Stelle der Flöten und Oboen die Klarinetten getreten, die Mozart von da ab in echt deutscher, später von Beethoven und Weber aufgenommener Weise immer zum Ausdruck der Sehnsucht gebraucht hat, und sie verleihen dem Verlauf der Arie, den sie in kennzeichnenden Zweiunddreißigstelfiguren umschweben, den Charakter rührender Zärtlichkeit — eine Vor-

ahnung von „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“! So ergötzlich in der Oper in der Partie des Osmin die humoristische Färbung gewahrt bleibt, so rührend ist die Zärtlichkeit und Wehmut der Liebe in den Arien des Belmonte und der Konstanze — Konstanze hieß Mozarts Braut! — zum Ausdruck gebracht worden. Wie süß Mozart zu letzterem Zweck ein einzelnes Blasinstrument zu verwenden wußte, zeigt das nachstehende Beispiel:



Wie sich ihm die Tonmalerei selbstverständlich bei der Komposition ergab, beweist ein Brief an den Vater (26. September 1781) über die zweite Arie des Belmonte: „. . . man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimiert ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit im Unisono ausgedrückt ist!" — In ähnlicher Weise beginnt die Arie der Konstanze: „Ach, ich liebte, war so glücklich!" mit einem einzelnen, über drei Takte langen Ton der Oboe über ängstlich pochenden Figuren der Streicher — gar wohl einem Seufzer aus Herzensgrund vergleichbar; und für Konstanzens Arie „Traurigkeit ward mir zum Lose", für die die Holzbläser so kennzeichnend sind, werden die Klarinetten durch Bassetthörner* — in Zukunft Lieblingsinstrumente Mozarts — ersetzt. Die prächtigsten Effekte aber hat Mozart für die ungemein lang ausgesponnene Arie Konstanzens „Martern aller Arten mögen meiner warten!" aufgespart, für die er außer dem (entsprechend verkleinerten) Orchester je eine Flöte, Oboe, Violine und ein Violoncell als Soloinstrumente verwendet. Auch in dem großen Quartett feiern die Holzbläser Triumphe (hier findet sich auch mehrmals ein Lauf, der vom Fagott begonnen, von der Oboe und der zweiten Flöte ohne Unterbrechung weitergeführt und von der ersten Flöte beendigt wird); ebenso ist die schöne Melodieführung durch die Holzbläser in der den dritten Akt einleitenden Arie Belmontes besonders zu erwähnen. Der türkische und zugleich humoristische Charakter wird festgehalten in den Chören der Janitscharen und den Arien des Osmin: Mozart bringt hier

---

* Das Bassetthorn, ein eine Terz tiefer als die Klarinette (bis zum kleinen c) reichendes klarinettenartiges Instrument von düsterer, trüber Klangfarbe, wird heutzutage im Orchester fast stets durch die Baß-Klarinette ersetzt.

die feinsten Nuancen zustande, indem er nicht nur das Triangel selbständig verwendet, sondern auch die Becken völlig von dem steten Zusammenklingen mit der großen Trommel emanzipiert; mitunter läßt er Becken- und Trommelschläge nach verschiedenem Rhythmus ertönen; in dem Trinkduett verwendet er drei Flöten, zu Osmins Arie No. 19 nimmt er zwar das Pikkolo zu den Oboen, Klarinetten und Fagotten, verzichtet aber auf alle Schlaginstrumente.

Mit wenigen, aber meisterlich verwandten Mitteln ist also der „Entführung" auch musikalisch ein orientalisierender Rahmen gegeben worden — aber mit früher nie geahnter Wärme hat Mozart hier das Orchester zum Dolmetsch inniger Zärtlichkeit, sehnender Liebe und felsenfester Treue gemacht. Echt deutschem Empfinden hat er durch diese Sprache des Orchesters Ausdruck verliehen und es ist natürlich, daß die Instrumentation im Vergleich zum „Idomeneo" sparsam erscheinen muß; das liegt nicht nur im einfacheren Stoff, sondern in dem deutschen Charakter des Werkes. Aber auch diese Beschränkung ist Meisterschaft. Weber sagte von der „Entführung", in ihr habe Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt; in den späteren Jahren habe sich nur die Welterfahrung vertieft; und er nennt sie „das, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütezeit er nie so wieder erringen kann". Als ein in Jugend und Schönheit strahlendes Werk steht sie da, in Anmut und Wehmut gleich unerreichbar — Mozarts unbefangene, von bräutlichem Glück erfüllte deutsche Jugend-Oper!

6. Kirchenmusik. — Messen.

Von der Kinderzeit bis zum Tod hat sich Mozart als Kirchenmusiker betätigt. In seinen Messen übernimmt er die von Joseph Haydn geschaffene Form, aber er konzentriert

und vertieft sie — in dieser veredelten Umgestaltung hat er sie Haydn hinterlassen, der erst nach Mozarts Tod die fünf größten seiner Messen geschaffen hat. Aber auch Mozart steht in der Tradition der süddeutschen Kirchenmusik, die den Gottesdienst als ein Fest betrachtet und Pracht und Glanz, Leben und Freude in die Kirche bringt. — Diese Verbindung heiterer, naiv freudiger Gottesverehrung mit dem lebensvollen, phantasie- und gemütsreichen süddeutschen Volksgeist hat sich ja bis auf Bruckner und dessen Nachfolger ungeschwächt erhalten.

Mozarts Messen zerfallen in zwei Gruppen: die sogenannten „missae breves" und die größer und breiter angelegten Festmessen. Die zur ersten Gruppe gehörigen (Köchel No. 49, 65, 66, 115, 116, 192, 199, 220, 258, 259, 275) sind knapp gehalten und gedrängt durchgeführt; das Orchester ist klein besetzt: die Grundlage des instrumentalen Teiles bilden Baß und Orgel; die einfache Begleitung besorgen die Violinen, deren Passagen auch zum Schmuck des ganzen Tonbilds dienen; bei einigen Messen treten (auf Wunsch des Erzbischofs) Trompeten und Pauken hinzu, werden aber sehr maßvoll zur Stütze des orchestralen Gebäudes verwendet. Innige Herzlichkeit erfüllt diese kleinen Messen und in ihrem Ausdruck lebt Seelenfülle und göttliche Anmut. So verleihen die unnachahmliche Grazie der Violinfiguren und das wirksam verwendete Piano der Trompeten gerade diesen einfachen Kompositionen entzückende Lieblichkeit und edlen, festlichen Glanz.

Weitaus prunkvoller, auch in Besetzung und Verwendung des Orchesters reicher, sind die sechs großen Messen — die c moll-Messe von 1772, Dreifaltigkeitsmesse (1773), Credo-Messe (1776), Krönungsmesse (1779), Missa solemnis (1780), c moll-Messe (1783) (Köchel 139, 167, 257; — 317, 337, 427), wovon die drei letzten eine reichere Gruppe für sich bilden und zum Requiem hinüberleiten. Außer Orgel und Streich-

orchester finden wir hier stets Trompeten und Pauken, bei drei Messen kommen Posaunen hinzu, bei zweien zwei Hörner; alle besitzen zwei Oboen und zwei auch zwei Fagotte. In Einleitungen und Zwischenspielen entwickelt das Orchester seinen ganzen Zauber und die Blasinstrumente vermischen ihre Klänge mit denen der Streicher zu einem einheitlichen Tongebilde. Mozart liebt besonders, das Kyrie in einer Einleitung auszugestalten, ebenso das Incarnatus in Credo, das er gern durch die Kinderstimmen der Oboen verklärt; im Benedictus — dessen orchestrale Fülle er erst ausgebildet hat! — läßt er sein Herz reinste, süßeste Andacht ausströmen; so läßt z. B. im Benedictus der Orgelsolo-Messe die Orgel wahre Himmelsweisen ertönen; das Benedictus der Credo-Messe erfüllt ein seelenvoller Gesang der Violinen, den die übrigen Streicher leise begleiten und die Töne der Oboen zart umrahmen; ähnlich lieblich ist das Benedictus der Krönungsmesse.

Diese Krönungsmesse selbst ist meisterlich instrumentiert und ihre Instrumentation steht trotz der dramatischen, oft theatralischen Färbung der Messe keineswegs etwa bloß im Dienste des Pomps. Zwar Trompeten und Pauken verzichten nicht auf das große Wort und auch die Streicher müssen sich mitunter recht opernhaft gebärden. Aber trotzdem — wie viel des Träumerischen kommt auch hier zum Ausdruck! Da sind es namentlich die beiden Oboen, die ihre lieblichen Stimmen entzückend sanft ertönen lassen; etwa die traurigen Phrasen in Credo beim „Passus“ gehören hierher oder der Schluß des „Agnus Dei“, wo die Oboen sich immer wieder der Melodie des Kyrie erinnern. Das Piano der Trompeten endlich ist auch hier mitunter (z. B. im Mittelsatz des Kyrie) sehr hübsch verwendet. — Freude und Glanz, Ernst und Pracht der Mozartschen Messen werden zum größten Teil durch das Orchester zum Ausdruck gebracht.

7. Reine Orchestermusik. — Symphonien. — Maurerische Trauermusik.

Es hätte wenig Zweck, hier des näheren auf Mozarts vielfache kleinere Instrumentalkompositionen einzugehen. Ein Blick auf Köchels Verzeichnis zeigt uns, daß es kaum eine Zusammenstellung gibt, die Mozart nicht benutzt hat. In Salzburg schrieb er Stücke für Trompeten und Flöten, in Wien herrlich instrumentierte Tänze für Orchester; in seinen Serenaden verwendet er die verschiedensten Soloinstrumente; die zahlreichen Divertimenti gefallen sich in instrumentalen Spielereien und selbst Schrullen; für Virtuosen und Dilettanten komponierte Mozart schon früh Oboen-, Flöten- und Fagott-Konzerte; der 1787 komponierte „musikalische Spaß" verspottet sogar schlechte Bauernmusiker. In Paris schrieb Mozart eine Sinfonie concertante für Flöte, Oboen, Horn und Fagott. In Wien entstanden Stücke wie die Serenade Köchel 375 für sechs oder jene Köchel 388 für acht Blasinstrumente oder die Haffner-Serenade (Köchel 385). In einem Adagio (Köchel 411) sind je zwei Klarinetten und Bassetthörner verwendet. In schier unübersehbarer Fülle reihen sich hier Beispiele für Mozarts meisterhafte Kenntnis der Instrumente und Instrumentgruppen aneinander.

Es ist Mozarts Verdienst, in den Konzerten für ein Soloinstrument und Orchester, deren nach Sonatenart gehaltene dreisätzige Form er übernommen und ausgebildet hat, die Rolle des Orchesters zu heben und dauernd auszugestalten. Er hat auf diese Art viel von der Schönheit der Symphonie in die Gattung des Konzerts gebracht. Dies zeigt sich in seinen vielen Konzerten für Violine und für Klavier deutlich. Auch die Konzerte für Blasinstrumente sucht er mit allem jeweiligen Können in orchestraler Hinsicht auszustatten. Das Fagottkonzert von 1774, das Konzert für Flöte und Harfe

von 1778 und die Mannheimer Flötenkonzerte ziehen das gewohnheitsmäßig nur aus Streichern, Oboen und Hörnern bestehende Orchester stark heran. Noch weit mehr gilt dies von den in Wien entstandenen Hornkonzerten, deren Orchester auch Fagotte oder Klarinetten, oder von dem Klarinettenkonzert aus dem Jahr 1791, dessen Orchester auch Flöten umfaßt; im letztern ist es namentlich das Adagio, das durch die Unterstützung, die das Orchester dem seelenvollen Gesang des Instruments zuteil werden läßt, sich sehr dem Mittelsatz einer Symphonie nähert.

Von den allerersten Symphonien Mozarts war schon die Rede. An die Symphonien, die er als Knabe in England und Wien, in Salzburg und Italien komponierte, schließt sich eine ganze Menge von Symphonien, die im Verlauf der Siebzigerjahre (die meisten fallen in das Jahr 1772) in Salzburg entstanden sind. Allmählich regt sich in ihnen immer mehr Individualität, Freiheit in Stimmführung und Harmonie; im allgemeinen sind sie, namentlich die früheren unter ihnen, nicht sehr bedeutend. Die Art und Zahl der aufgewendeten Mittel wechselt stark: den eisernen Bestand des Orchesters bilden außer den Streichinstrumenten bloß Oboen und Hörner — in manchen sind, wie in der 18., 19., 25. oder 32. Symphonie, vier Hörner verwendet; die 20., 22. und 23. bringen Hörner und Trompeten, letztere ohne Pauken; die 26. hat schon Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten. Erst in der 1778 in Paris geschriebenen 31. Symphonie erscheint das volle Orchester auch mit Klarinetten und Pauken, wie er es in Mannheim studiert hatte, und die Mannheimer Erfahrungen kommen insbesondere in dem Andantino (mit Flöte, Oboen, Fagotten und Hörnern) voll zum Ausdruck. In dem Andante der 1780 in Salzburg komponierten 34. Symphonie verwendet Mozart die Violen durchwegs geteilt.

Die „französische Symphonie“ ist eine Vorläuferin der

1782—1788 entstandenen sieben Wiener Symphonien. In den letzteren lebt Mozarts ganze symphonische Meisterschaft; gestützt auf die Salzburger, Mannheimer, Münchner, Pariser und Wiener Orchestererfahrungen findet der Künstler hier für seine Ideen vollen und vollkommenen Ausdruck — ja, in ihnen befreit sich die Kunst immer mehr und sie hebt sich in den drei letzten Symphonien zu einer Höhe, in der sie — erlöst von allen irdischen, menschlichen Schlacken — rein und klar nur zum Ausdruck des Idealen wird: in ihnen lebt und herrscht der Zauber des Ideals uneingeschränkt und ihre reine Schönheit verleiht uns die Beseligung und Befreiung, wie sie uns auch Schillers Verse bieten — es ist ein Triumph der Kunst über irdische Not und Kleinheit. Zierlichkeit und rauschender Glanz vereinen sich schön in der D dur-Symphonie No. 35, für eine Festlichkeit in Salzburg geschrieben; — namentlich im Andante tritt schon die meisterliche Beschränkung in der Verwendung einzelner Blasinstrumente hervor; eben die Bläser verleihen dem Menuett fröhliches Leben und im Finale jubelt das ganze Orchester vom Anfang bis zum Schluß. Die unter dem direkten Einfluß des Studiums Haydns stehenden nächsten drei Symphonien (No. 36, C dur, 1703 in Linz komponiert; No. 37, G dur; No. 38, D dur, 1786 in Prag) kann ich füglich hier übergehen — die letzte derselben — die Menuettlose — trägt die Fortschritte des Figaro-Orchesters in sich und ist in Ernst und Laune stolz und originell; ihre Ruhe und Fassung ist einzig in Mozarts Symphonien.

Aber der Preis gebührt den im Sommer 1788 entstandenen letzten drei Symphonien. Die Es dur-Symphonie — der „Schwanengesang“ — hat viel Schillerischen Geistes in sich: sie ist eine glänzende, strahlende Apotheose des Ideals. Das Orchester (Flöte, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, Streicher) beginnt im Adagio so feierlich zu sprechen — die Läufe der Violinen und die Vorschläge der

Pauken, die ernste Sprache der Bläser: sie bereiten auf Hehres vor. Das Allegro, das in herrlicher Beschränkung alle Mittel des Orchesters zu vollster Geltung bringt, führt Streicher und Bläser meisterlich gegeneinander und zusammen ins Treffen. Und wie himmlische Bläue lebt es im Andante: bloß die Streicher beginnen die Melodie, bis sich endlich Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner in Gemeinschaft auch heranwagen und in immer neuem, herzinniglichem Wechselgesang alle Instrumente sich zu gleichem Ende vereinigen! Licht und Wärme leben in diesem herrlichen Satz, in dem das Gold und der Purpur eines düfteschweren Sommerabends zu Tönen geworden zu sein scheinen. Das pomphafte Menuett, in dem die Bläser den Mund so voll nehmen, und das Trio mit seinem süßen Spiel zwischen Klarinette und Flöte, in das die Hörner einmal so bedeutsam eingreifen (man beachte besonders die der zweiten Klarinette anvertraute Begleitungsfigur!), atmen Leben und gemütvolle Herzlichkeit. Und der Schlußsatz ist in seinem taktvollen Ineinandergreifen von Streich- und Blasinstrumenten ein rechtes Gegenstück zum ersten Allegro zu nennen. Es ist ein herrlicher Wohllaut über die Es dur-Symphonie ausgegossen und ein heiterer Glanz, und sie erstrahlt in Pracht und Lebensfülle. — Ihre Schwester in g moll mit recht klein besetztem Orchester (Flöte, Oboen, Fagotte und Hörner außer den Streichern; eine spätere Bearbeitung bringt Oboen und Klarinetten dazu) ist die Verewigung herben, bitteren Kummers und leidenschaftlichen Schmerzes, die in ihr — sei es, daß Streicher und Bläser scharf getrennt gegeneinander geführt werden oder sich die Bläser den Streichern helfend anschließen — einen tief bewegten, bei aller Härte immer klassischen Ausdruck gefunden haben. Auch in der g moll-Symphonie herrscht weise Beschränkung, die zu schönsten Effekten des Maßes führt: so beginnen auch in ihr die Streicher allein das Andante und lange Zeit gesellen

sich ihnen bloß die eintönigen Klänge der Hörner zu, bis endlich erst Flöte und Fagott die Holzbläser herbeiführen.

Aber die „Jupiter-Symphonie“ erhebt sich vor uns in der klassischen Schönheit eines griechischen Tempels, dessen einzelne Teile sich schlank und weiß vom Hintergrund einer prächtig grünen Landschaft und eines herrlich blauen Himmels abheben! Hier sind Anmut und Stattlichkeit in schönstem Ebenmaß vereinigt; hier haben wir weit mehr Architektur als Farbenpracht. Auch hier fehlen dem Orchester die Klarinetten, aber es enthält Trompeten und Pauken. Der Beginn des ersten Satzes stellt dem ganzen Orchester so schön das bloße Streichquartett entgegen und führt kurz nachher Bläser gegen Streicher (in zwei Gruppen: Erste Violine und Baß, und zweite Violine und Viola!). Eine solche Zweiheit bleibt denn auch bestehen und Bläser und Streicher ergehen sich in herrlicher Freiheit der Stimmführung und des Zusammenklanges. Das wundervolle Andante mit den prächtigsten Schönheiten des kleinen Orchesters (Oboen, Fagotte, Hörner, eine Flöte) führt uns gleichsam in einen Zaubergarten: es blüht und duftet rings um uns, schillernde Vögel wiegen sich auf den Zweigen und farbenprangende Falter gaukeln von Kelch zu Kelch. Die wundersüßen Einzelheiten dieses Satzes — wie das Wechseln zwischen Violinen und Oboen, die aufsteigenden Gänge der Hörner, der schöne — ein wenig Haydn nachfühlende — Schluß mit den Triolen der Hörner und dem Auf- und Niederschweben der ersten Violine und Flöte — lassen den Hörer ganz in seligstes Träumen versinken. All das aber stellt in den Schatten die grandiose Struktur des letzten Satzes: da hebt sich wahrhaft vor uns ein himmlischer Bau empor, nach unvergänglichen, einfachsten Regeln erbaut, wie aus zarten, weißen Säulen bestehend, die den Tempel der klassischen Kunst tragen.

* * *

Ein kurzes Instrumentalstück verdient ob seiner hohen Bedeutung für Mozarts Instrumentation und für den Zusammenhang derselben mit seinem künstlerischen Empfinden hier besonders erwähnt zu werden. Es ist die „Maurerische Trauermusik“, 1785 anläßlich des Todes eines Logenbruders komponiert. Das Orchester besteht hier außer den Streichern aus zwei Oboen, einer Klarinette, drei Bassetthörnern, zwei Hörnern und einem Kontrafagott — eine höchst sonderliche Zusammenstellung, die deutlich zeigt, wie viel Gewicht Mozart zum Zweck des Ausdrucks besonderer Feierlichkeit auf die Blasinstrumente legte. Mit geheimnisvollen Akkorden der Bläser beginnt das Stück und in seinem Verlauf tragen die Bläser einen Kantus firmus vor, den die Streichinstrumente in wechselndem Figurenspiel umgeben. Ernst und Ruhe dem Tod gegenüber, Fassung und Schmerz in schöner Harmonie kommen in dieser Trauermusik zum Ausdruck. Wie eine Vorahnung durchweht schon sie der Hauch des Todes, der fünf Jahre später die „Zauberflöte“ und das Requiem sich so schön und ernst hat gestalten lassen.

8. „Le nozze di Figaro.“

Was Mozart an Stoff und Text des „Figaro“ besonders gefiel, waren die Lebensfülle und die feine Komik, die die Handlung kennzeichneten. Er hat diese Handlung an sich mit Musik umkleidet; von einer nationalen Charakteristik war keine Rede und der romanischen Frivolität des Stoffes wurde er sich vielleicht gar nicht völlig bewußt. So entstand die Merkwürdigkeit einer italienischen Oper, deren Intriguenspiel durch deutsches Gemüt verklärt erscheint. Die erhebende Kraft der Kunst zeigt sich uns hier, die dem Häßlichen und Falschen alles Abstoßende zu nehmen vermag. Geist und Witz, Lebhaftigkeit und gute Laune bilden, vermischt mit ein

wenig Empfindsamkeit, für Mozart die Grundlage der Handlung und von diesem Standpunkt aus hat er die Oper komponiert.

Die Erquickung und Befreiung, die uns der Genuß dieser wie von Sonnenglanz und Himmelsbläue umfluteten Oper gewährt, beruhen zum großen Teil auf der unübertrefflich geistvollen Verwendung des Orchesters. Das Orchester des „Figaro“ hat keine Spur von irgendwelcher Passivität an sich; es ist nicht da, um den Gesang zu unterstützen, — sondern wie eine Gemeinschaft lebendiger Wesen trägt es zur Handlung das Seine bei und es vermittelt oft — im Prinzip des Chors im griechischen Drama — zwischen den handelnden Personen und der Zuhörerschaft. Den Grundton der Stimmung liefert immer das Orchester und es folgt keineswegs den Worten, sondern immer dem Gedankengang der Sänger, so daß vieles, was diese unausgesprochen, aber nicht ungedacht lassen, durch das Orchester ausgeplaudert wird. Diese Aufgabe erfüllt aber das Orchester mit Maß und Zurückhaltung; es kommt der Handlung nur zu Hilfe und überbietet den Gesang niemals; trotzdem ist es eigentlich das wahre belebende, in seiner Bewegung rastlose Element der Oper. Das ist der größte im Figaro zu konstatierende Fortschritt, daß hier der Schöpfer hinter dem Orchester fast verschwindet und dieses selbst nicht nur meisterlich verwendet erscheint, sondern eigenes Leben eingehaucht erhalten hat.

Auch im „Figaro“ begnügt sich Mozart mit verhältnismäßig geringen Mitteln. Er verwendet Trompeten und Pauken außer in der Ouvertüre nur in wenigen Nummern der Oper und auch sonst legt er sich so manche Beschränkung auf; er verwendet niemals mehr an Instrumenten, als unumgänglich notwendig ist. Den Kern des Orchesters bilden die Saiteninstrumente, die mit einer bewundernswerten Kunst verwertet sind. Oft begnügt sich Mozart mit ihnen allein und

erzielt bloß mit ihnen prächtige Wirkungen. Aber auch wo sie im Verein mit den Bläsern erscheinen, ja sogar wo sie sich letzteren unterordnen, bleibt ihre Verwendung bedeutend: ihre Zartheit und Grazie kommt überall, selbst in den schlichtesten Begleitungsfiguren, zur Geltung und ihre Stimmen bilden die wichtigsten Fäden in dem orchestralen Gewebe. — Farbe und Leben aber atmet in Fülle das Chor der Holzblasinstrumente, die im Verein mit den allezeit hilfsbereiten Hörnern den Streichern zur Seite stehen: sie füllen und ergänzen, beleben und verstärken, verteilen Licht und Schatten und überbieten einander in einzelnen geistreichen Einfällen — sie haben nicht nur Gemüt, sondern Witz und ein wenig Keckheit in sich. So schön also die Holzbläser auch schon in der „Entführung“ verwendet sind, die elegante und pointenreiche Verwendung im „Figaro“ übertrifft erstere durchaus. Die naive Koketterie der Flöte, die schalkhafte Anmut der Oboe und die zarte Seelenfülle der Klarinette vereinigen sich mit dem fröhlichen Fagott zu einer prächtigen Mischung — eine Gesellschaft, so ausgelassen und dabei so weltgewandt und fein, daß wir sie miteinander geradezu lachen zu hören glauben. Einzeln tun sie sich je nach ihrer Sonderart hervor und gern benützen sie eine günstige Gelegenheit, sich zu passender Gesamtwirkung zu vereinen.

In der Ouvertüre, die von sonniger Heiterkeit erfüllt ist, entfaltet das volle Orchester seinen Zauber; hier ist durch glänzende Blechbläserklänge und die Schläge der Pauken eine festliche Färbung erzielt worden. Wie da die Streicher bloß im Verein mit den Fagotten *pp* einsetzen, Oboen und Hörner ein Spiel mit Flöten und Klarinetten beginnen, in das die ersten zwei Paukenschläge klingen und das zu dem ersten kraftvollen und jauchzenden Aufjubeln des Gesamtorchesters führt — wie später Klarinetten und Flöten das Gesangsthema der Violinen umrahmen, dann wieder mächtige Schläge das

ganze Orchester erschüttern — in immer neuem, wechselndem Spiel Streicher und Bläser einzeln und in Gruppen sich ergötzen — bis endlich alle sich vereinigen und in hellschmetternden Fanfaren der Schluß erdröhnt — das ist die richtige Einleitung für diese Oper, wie sie Mozart aufgefaßt hat: ein feines Spiel des Geistes und der Laune! Und vom ersten Duettino an ein Gewebe, fein und durchsichtig wie aus silbernen Fäden, mitunter eine leuchtende Blume hineinverwoben oder ein paar blitzende Steine — aber alles zart und glitzernd. Nur selten werden alle Holzbläser aufgeboten, meist genügen Oboen und Fagotte oder Fagotte und Klarinetten, die Flöten verschwinden ziemlich oft. Es liegt z. B. in der Arie des Cherubin „Neue Freuden, neue Schmerzen" das Hauptgewicht auf den Bläsern (Klarinetten, Fagotte, Hörner) und die Streicher besorgen bloß die Begleitung, von ihnen tritt besonders die Viola hervor. Oder in der Arie „Dort vergiß leises Flehen, süßes Wimmern" beteiligt sich zuerst das Fagott an der Melodie der Violine, die Oboe wirft eine kurze Bemerkung dazwischen — da kann die Flöte, die bisher ganz geschwiegen hat, nicht umhin und redet auch ein paar Worte mit; am Schluß aber ertönen sie alle im Verein mit Hörnern, Trompeten und Pauken zur Illustration des in Aussicht gestellten kriegerischen Ruhms. Die Kavatine des 2. Aktes bringt ein wunderbares Figurenspiel von Klarinetten und Fagotten und Cherubins Kanzone prangt in der zarten Schönheit eines Zusammenspiels von je einer Flöte, Oboe, Klarinette und einem Fagott zu der Begleitung der Streicher und den stützenden Hörnertönen. In Susannens Arie „Komm näher, knie hin vor mir" (Venite, inginocchiatevi) wissen sich Flöte und Oboe gar vor Koketterie kaum zu helfen. Die diskrete Haltung des kleinen Orchesters im Sextett im 3. Akt ist ebenso ein Meisterstück wie die Grazie von Flöte und Oboe in dem Chor der Landleute und die süßen Phrasen der

Oboe in der Arie der Gräfin: „Dove sono i bei momenti“; wahrhaft entzückend aber ist es, wie Fagott und Oboe in dem sogen. „Schreibduett“ zwischen der Gräfin und Susanne in das Sprechen, Diktieren, Hören und Schreiben eingreifen — die ganze Gedankenwelt Susannens wird durch sie offenbar. Der Marsch im 3. Akt wird durch Hörner, Flöten und Fagotte und die eigentümlichen, gehaltenen Oboentöne mit Vorschlag seltsam gekennzeichnet. Im 4. Akt bringt Susannens Arie „O säume länger nicht“ (Oboe, Flöte und Fagott über Pizzikato der Streicher) wieder den durch Fagott, Oboe und Flöte gehenden Lauf, den wir schon in der „Entführung“ finden. — So wie aber das volle Orchester in der leidenschaftlichen Arie des Grafen „Ich soll ein Glück entbehren“ aufgeboten wird, so geschieht das auch in den kraftvollen Finali, wie denn auch die ganze Oper unter dem Jubel aller Instrumente schließt.

9. „Don Giovanni.“

Man hat darüber gestritten, ob der Don Juan eine komische oder eine tragische Oper sei. Man wird diese Frage am besten offen lassen. Er ist ein Abbild des Lebens, das Scherz und Tragik bunt durcheinandermischt, und wie in Shakespeares Dramen Humor und Pathos sich verbrüdern, so auch in dieser Oper Mozarts. Gewiß neigt sie bei tieferer Betrachtung weit mehr dem Tragischen zu; strecken doch nach E. Th. A. Hoffmanns prächtigen Worten aus dem „jauchzenden Frevel“ ihrer Musik „aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen aus nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten!“

Mozart hat sich gewiß von der Komik Leporellos und der Landleute Zerlina und Masetto, sowie von der Jovialität

Don Juans ebenso anziehen lassen wie von der Tragik der Geisteserscheinung und des Untergangs des Helden. Und so umflutet auch in seiner Musik köstlicher Humor den Ernst des Schicksals — ebenso wie in ihr das Hereinragen außerirdischer Mächte in das Menschenleben so erschütternd geschildert ist. Dieser Zweiheit gemäß hat das Orchester im Don Giovanni sehr verschiedene Aufgaben zu erfüllen: der Humor Leporellos, die Schlauheit und Eitelkeit der Bauern und die glühende Lebens- und Abenteuerlust Don Juans haben ihr Gegenstück in der ernsten Wachsamkeit der Rachepartei und in den Schauern, die den steinernen Gast umgeben.

Die Ouvertüre beginnt mit einem langsamen Satz der Musik, die das Erscheinen des Komturs begleitet — Bläser und Streicher in rhythmisch und harmonisch ungewöhnlicher Art gegeneinandergeführt — Orchesterschläge und schneidende Bläserklänge und leises Beben in Violinen und Flöte; das Allegro, daherbrausend in leidenschaftlicher Genußsucht und überschäumender Lebenslust, bringt das ganze Orchester in lebendigem Wechsel in Aufruhr; es verklingt in den Streichern piano und nur Fagott, Flöte und Oboen mischen leise Töne in den Schluß. — Auch in dieser Oper treffen wir eine klassische Beschränkung der instrumentalen Mittel, nur selten wird das volle Orchester aufgewendet. Der Humor Leporellos kommt im Orchester trefflich zum Ausdruck: auch hier haben wir ein Vorherrschen der Streichinstrumente in den Grundlinien und die Farbengebung durch geschickt ausgewählte Blasinstrumente. Die Registerarie z. B. beginnt piano nur mit den Streichern, erst beim Lesen kommen Flöten, Fagotte und Oboen dazu, die das Hin- und Herblättern köstlich illustrieren; auch die Hörner sind in schnellster Bewegung. Die weitere Aufzählung begleiten, taktweise wechselnd, Oboen mit Fagotten und Flöten mit Hörnern, bis sich wieder alle miteinander vereinigen — bis zum Schluß gefallen sich so

die Bläser in allerlei Scherzen. Oder wie Leporellos Feigheit durchbricht und er um sein Leben fleht (II, 20), ergehen sich die Holzbläser in fortwährend absteigenden chromatischen Läufen; wie er später (II, 21) wieder um Erbarmen bittet, wechseln die schnellen Bewegungen der Streicher mit plötzlichen, lang gehaltenen Akkorden der Hörner und Fagotte ab; in dem köstlichen Beben und Stöhnen des Orchesters, während Leporello im Auftrag seines Herrn die Einladung macht, äußert sich der Humor trotz der Tragik des Ortes und der Umstände. Bis zum Schluß der Gelageszene bleibt der Humor Leporello treu. Wie großartig Mozart die Festesszenen angelegt hat, wie er bei dem Fest auf dem Schloß drei Orchester auf die Bühne postiert, die zusammen spielen, wie er in der letzten Szene ein Harmonieorchester, wie sie zu seiner eigenen Zeit üblich waren, auf die Bühne bringt, ist bekannt. In Masetto ist die bäurische Schlauheit und Plumpheit verkörpert; Koketterie, Eitelkeit und Schmeichelsucht der Zerlina kommen prächtig zum Ausdruck. Sehr schön wechseln in Zerlinas Arie (I, 13): „Schmäle, tobe, lieber Junge“ („Batti, batti, o bel Masetto“) Streichorchester und der Chor der Holzbläser miteinander ab, während das obligate Violoncell unablässig seine Sechzehntelfiguren wiederholt; und in der Arie „Vedrai, carino“ (I, 19) entfalten Flöten und Klarinetten, Violinen und Violoncell alle Verführungskünste der Schmeichelei. Flöten, Fagotte und Hörner charakterisieren Masettos Worte: „Presto, presto!“ (I, 14) und köstlich benehmen sich in der nächsten Szene die Fagotte, die plötzlich, als Don Juan, mit Zerlina nach der Laube gehend, Masetto erblickt, ein lautes e elfmal wiederholen. Die Chöre der Bauern enthalten viel Schönes, alles in ländlicher Färbung.

Auch Don Juans Wesen, in dem sich Ritter und Abenteurer vereinen, findet im Orchester seinen Ausdruck. Wie

unvergleichlich malt das Orchester den Kampf zwischen ihm und dem Komtur: zu den Akkorden der Bläser Stoß auf Stoß in den abwechselnden Läufen der ersten Violine und des Kontrabasses — bis der Baß erlahmt und die Violine mit drei raschen Stößen dem Gefecht ein Ende macht! Die unheimlichen Töne der Fagotte begleiten das Verbluten des Komturs. Die von jugendlicher Glut strotzende Arie (I, 12): „Treibt der Champagner“ („Finch’ han dal vino“) erhält ihren Charakter hauptsächlich durch die unablässig erklingenden Flöten, und der ganze liebenswürdige Hohn, mit dem sich Juan zum Schluß zu Tische setzt, klingt aus den freudigen Fanfaren des Blechs, die das Gastmahl einleiten. Allen Zauber südlichen Feuers aber entfaltet die Canzonetta (II, 17), die von der Mandoline begleitet wird. Mozart hat dieses Instrument, weil er es hier benötigte, ohne Bedenken benützt und damit keine Spielerei begangen; aufs schönste aber verbindet er es mit dem Orchester, indem er der Mandoline die Melodie gibt, die Begleitung aber vom ganzen Streichorchester pizzikato ausführen läßt.

Donna Annas leidenschaftlicher Schmerz spiegelt sich gleichfalls im Orchester wieder. Nach dem Tod des Vaters stöhnen Flöte, Oboe, Fagott gleichsam auf, während die Violine in absteigenden Gängen klagt; ähnlich bebt es in der Arie No. 10 in den sparsamen Tönen von Oboen und Fagotten wie von mühsam verhaltenem Rachedurst. Ottavios und Elvirens Arien sind fast überreich an instrumentalen Effekten; wie schön singen in des ersteren Arie No. 22 und in der Arie Elvirens No. 23 Klarinette und Fagott; wie brechen in Elvirens Arie Nr. 3 bei den Worten: „gli vorava re il cor“ die bis dahin schweigsamen Blasinstrumente los; in dem Terzett No. 16 sind Flöten und Klarinetten prächtig verwendet. Von Effekten im großen wie im einzelnen finden sich zahllose Beispiele: wie erschütternd wirkt etwa im ersten

Finale bei den Worten: „tutto già si sa!" das plötzlich vom ganzen Orchester mehrmals erdröhnende Unisono-C; ebenda benötigt Mozart bei sonst vollem Orchester längere Zeit keine Hörner, bis er sie erst spät wieder zum Orchester treten läßt; bei den Worten der drei Masken: „protegga il giusto cielo" ertönt vier Takte lang die zweite Klarinette in den tiefsten Tönen in einer auf- und abgleitenden Figur, die immer schneller wird — ein Beweis dafür, daß Mozart nicht nur die Eignung der Klarinette zu seelenvollem Singen bekannt war, sondern daß er auch den unheimlichen Klang ihrer tiefen Lage wohl kannte und zu benützen wußte.

Aber alle Schauer des Übersinnlichen umgeben den toten Komtur. Im Leben durch eine vornehme Männlichkeit ausgezeichnet, wird er im Tod zum Werkzeug himmlischer Strafe an dem ehrvergessenen Giovanni. Hier hat Mozart wie einst im Thamos die drei Posaunen angewendet, die sonst nur die Kirche und das Oratorium, nie vor Gluck die Oper kannte; und daß er sie zu Begleitern des Gespensts machte, ist ein ebenso bewundernswerter Zug, wie daß er sie, trotzdem sie ihm also zur Verfügung standen, den ganzen Abend an keiner andern Stelle der Oper, zu keinem andern Zweck benützte. So sparsam war Mozart mit außergewöhnlichen Mitteln! Selten ist das Piano der Posaunen — einer der furchtbarsten und geheimnisvollsten Klänge — so machtvoll angewandt worden. Wie in der Kirchhofsszene die Antwort des Grabmals unter Posaunenschall erfolgt, schwebt der Hörer nach Jahns Worten über einem Abgrund, aber ohne Schwindel zu fühlen. Im zweiten Finale spielen die Posaunen, vom Auftreten des Komturs angefangen, die wichtigste Rolle im Orchester und ihre Ruhe ist wahrhaft steinern: ihre Akkorde zu dem furchtbaren Wühlen der Bässe, dem Ringen des ganzen Orchesters bei dem „No" Giovannis und dem einfachen „Si" des Gespensts sind von grandioser Wucht und Kraft. Aber

so furchtbar dieses letzte Finale ist, an stillem Grauen wird es von der Kirchhofsszene übertroffen. Die Antwort des Komturs daselbst „si!“ zu dem ganz allein hörbaren gellenden Ton des Horns ist einzig an einfacher Gewalt und immer wieder klingen die Töne der Antwort „Dein Lachen endet schon, ehe der Tag kommt!“ in uns nach — von ihnen sagt Mörike so schön: „Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht!“

10. „Così fan tutte!“

„Così fan tutte“, im Dezember 1789 geschrieben, ist, trotzdem sich Mozart hier mehr als sonst dem herrschenden Geschmack angepaßt hat, ein kostbarer Beweis für die Meisterschaft Mozartscher Orchestertechnik. Das Orchester, hier mit großer Leichtigkeit behandelt und mehr als einmal sogar dem Gesang bis zu einem gewissen Grade untergeordnet, hat keine so heikle Aufgabe zu erfüllen wie etwa im Figaro, wo es tiefere Empfindungen zu verdolmetschen hat und bisweilen sogar psychologisierend verwendet wird. Dem leichtfertigen Stoff war keine tiefere Seite abzugewinnen. Um so reicher und bunter aber sind die orchestralen Mittel hier verwertet: an einzelnen Instrumentaleffekten ist eine Fülle zu finden. Jahn hebt besonders die noch reichere Verwendung der Blasinstrumente hervor. In der Tat ist diese so reich, daß mitunter die Verbindung zwischen den einzelnen Gruppen im Orchester fast so gut wie gelöst erscheint. So ist ein ganzes Duett (II 21) von einer Harmoniemusik (Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner) auf einer Barke begleitet und auch in einer Arie der Dorabella (II 28) besorgen großenteils bloß die Blasinstrumente die Begleitung. Der ganze Apparat an Blasinstrumenten wird häufiger aufgewendet als dies früher geschah

— wie etwa auch in der Kavatine des Ferrando (II 27) oder an der Stelle, wo die als Arzt verkleidete Despina die angeblichen Kranken mit einem Magnet bestreicht und dieses Bestreichen durch lange Triller der Bläser illustriert wird (1. Finale). In demselben ersten Finale entsteht stellenweise eine wie Krystall klare Struktur des Orchesters: über der Grundlage von Violoncell und zweitem Fagott führen erstes Fagott und Viola die Melodie, die Hörner füllen die Harmonie und die Klarinetten verleihen dem Gebilde einen zarten Glanz. Von den Flöten in virtuoser Weise angeführt, entfalten die Holzbläser am Anfang des Finale ein mutwilliges Spiel mit Läufern, Trillern und Figuren aller Art. Die Fagotte treten sehr gern selbständig auf und wirken stets, sei es z. B. auch nur durch einen einzelnen ausgehaltenen Ton (z. B. Quintett No. 9). Von den Saiteninstrumenten ist besonders die Viola originell behandelt, geteilt charakterisieren ihre Klänge z. B. die Arie No. 5 des Alfonso. Die Klarinetten werden weit mehr als etwa im Don Giovanni (wo sie Elvira und Ottavio fast ausschließlich zu eigen sind) und in vielseitiger Weise verwendet. Endlich frappiert die häufige Wirkung durch das Piano der Trompeten, die fast nie zum Schmettern benützt werden (die Anwendung der Trompeten in „Così fan tutte“ ist ein kräftiger Beweis gegen die Vorwürfe, die Berlioz in der Instrumentationslehre Mozart wegen Vernachlässigung der Trompeten macht).

Überall aber quillt uns auch hier Fülle entgegen und blühendes Leben — in tausend Klangmischungen immer wieder neu sich äußernd. Die Ouvertüre zu „Così fan tutte“ ist eine Perle lebendiger Instrumentation: wieder sind es die Blasinstrumente, die in ewigem Wechsel, einander ablösend, sich vereinigend und sich trennend, Buntheit und tolle Lustigkeit versinnbilden.

11. Zauberflöte und Requiem.

Zauberflöte und Requiem! — Die beiden sind voneinander nicht leicht zu trennen. Fast zu gleicher Zeit miteinander entstanden — zu einer Zeit, da den bleichen Meister schon die schwarzen Fittiche des Todes umkreisten, tragen sie beide die Signatur dieser Todesnähe an und in sich; es ist, als hätte ein Strahl aus dem Jenseits, in das er so bald eingehen sollte, den Künstler wie mit überirdischer Kraft begabt; so Erhabenes und Übermenschliches ist da empfunden und durch die Kunst festgehalten worden. Die unvergängliche Märchenpracht der „Zauberflöte" ist der letzte Gruß an das bunte, glänzende Leben, das dem treuen Herzen schwere Prüfungen, aber auch die Wonne des Sieges verleiht — der düstere Prunk des Requiems ist der erste Gruß, dem sich unabwendbar nahenden Tode dargebracht: Abschied und Ergebung, Kummer und Hoffnung. Wohl nie ist einem Künstler ähnliches gelungen. Hier hat die Phrase recht: mit seinem Herzblut, mit dem verrinnenden, hat Mozart — denn der inzwischen fallende „Titus" kann füglich hier beiseite gelassen werden — seine letzten zwei Werke geschrieben und aus ihnen leuchtet uns hundertfältig entgegen, was Mozart damals menschlich schwer bedrückte, aber diesen letzten Schöpfungen schier übersinnliche Schönheit verliehen hat: die ernste Majestät des Todes.

An Schikaneders Reimerei lockte Mozart zweierlei: die felsenfeste Treue des Liebespaars, die Tamino und Pamina über alle Gefahren triumphieren läßt, und die geheimnisvolle Wunderwelt Sarastros und seiner Isispriester. Daß der scheinbar orientalische Glanz, mit dem Schikaneder seine Handlung umgab, das alte Gemisch von Phantasie und Humor war, wie das Wiener Singspiel es von jeher liebte, kam dem deutschen Herzen des Komponisten sehr gelegen. Und so ist denn die „Zauberflöte" mit ihrer Sehnsucht und Großmut, ihrer Schön-

heit und Lustigkeit die deutscheste Oper geworden, die vor dem „Freischütz“ und den „Meistersingern“ geschaffen wurde.

Für die „Zauberflöte“ hat sich Mozart ein ganz eigenartiges Orchester geschaffen. Seltene Gäste spielen die wichtigsten Rollen: die würdevollen Posaunen; die Bassetthörner, die Mozart immer für freimaurerische Kompositionen benutzt hatte; das Glockenspiel und das „Faunen-Flötchen“ Papagenos. Taminos Flöte mußte natürlich die Begleiterin des Liebespaares werden; aber nicht sie, sondern die Klarinette läßt die eigentliche Stimme der Sehnsucht und der Liebe durch die ganze Oper erschallen. Die „Eingeweihten“ erhalten durch die Vorherrschaft der Blasinstrumente, namentlich Posaunen und Bassetthörner, ihre Charakteristik. Daß sich Papagenos Glockenspiel leicht Gefährten im Orchester sucht und findet, ist natürlich.

Die Ouvertüre, an Kontrapunktik, Harmonie, Aufbau und Durchführung ebenso wie an tiefem seelischen Gehalt Mozarts schönste Ouvertüre, bringt den Ernst der Mysterien und die kindliche Phantastik des Sehnsuchts-Märchens zugleich zum Ausdruck — ein „spielendes seliges Wunderkind“ ist sie von Schumann genannt worden. Die Einleitung bereitet auf Wunderbares vor: weihevoll tönen die Posaunen in dem Bläserchor. Streicher und Holzbläser entfalten ein entzückendes Treiben im Allegro, das, durch die bekannten drei Bläser-Akkorde unterbrochen, zu Kampf und neuem Leben führt und in Glanz und strahlendem Jubel ausklingt. — Mit kleinem Orchester (Oboen, Fagotte, Hörner, Streicher) beginnt die Verfolgung Taminos durch die Schlange (deren Ringeln durch Bässe und Fagotte dargestellt wird); der Triumph der Damen wird glanzvoll ausgedrückt durch die Klänge aller Bläser und festliche Paukenschläge. Das folgende Terzett erhält durch den Wechsel der Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte besondere Schönheit.

Prächtig wird der sorglos einherschlendernde Papageno

eingeführt durch die lustige Melodie der ersten Violinen, in die nur bei Melodieabschnitten die Hörner mit ein paar plumpen Tönen einfallen. Und wie genial ist die Kleinigkeit, daß nach dem zweiten Vers jeder Strophe das Orchester, das piano den Gesang begleitet hat, mit aller Kraft den letzten Teil der Melodie allein wiederholt und dann wieder im alten Piano weiterspielt!

Taminos Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön" ist ein passendes Beispiel für Mozarts Kunst, das Orchester bisweilen mitdenken und mitfühlen zu lassen. Tamino sieht das Bild an — unbekannte Gefühle überwältigen sein Herz; ihm wird, er weiß nicht wie: da seufzen die Streicher zu den blickartigen Akkorden der Klarinetten, Fagotte und Hörner zweimal leise auf. Unter süßen Tönen von Streichern und Bläsern preist Tamino die Schönheit des Bildes — bis bei dem Worte „Götterbild" das ganze Orchester sforzando losbricht. Bei den Worten „Mein Herz mit neuer Regung füllt" geraten die Streicher in lebhaftere Bewegung. Und während Tamino schweigend wieder in den Anblick des Bildnisses versinkt, geht ihm das Herz auf: die süße Kantilene der beiden in Terzen gehenden Klarinetten drückt aus, was er in dem Moment fühlt, und erst wie die Klarinetten verstummt sind, gibt er seinem Fühlen mit denselben Tönen in Worten Ausdruck. Und jetzt regt sich ungeahntes Leben im Orchester: während die Geigen in immer figurenreicherer Weise den Gesang umwachsen und umblühen, pochen Klarinetten, Fagotte und Hörner wie Taminos von Liebe erfülltes Herz — bis endlich mit dem Sänger, in dem Augenblick, wo er nicht zu sagen weiß, was er täte, wenn die Schöne jetzt vor ihm stünde, das ganze Orchester plötzlich schweigt. Doch nur einen Takt lang währt die Pause und mit dem wieder anhebenden Gesang beginnen auch die Streicher wieder, die Bläser treten dazu (man beobachte die kräftige Innigkeit der einen Forte-

Stelle bei „an diesen heißen Busen drücken!") und nach dem Aufjubeln aller Instrumente geht das Stück mit einer zärtlichen Phrase von Violinen und Klarinetten piano zu Ende. — Die Sehnsucht und Wehmut dieser Arie ist echt deutsch und nicht ohne inneren Grund ist Webers „Durch die Wälder, durch die Auen" durch die gleiche Tonart und das Hervortreten der Klarinette mit ihr verbunden.

In der ersten Arie der Königin der Nacht liegt das Hauptgewicht auf dem Gesang. Dagegen ist das nachfolgende Quintett durch eine entzückend bunte Mannigfaltigkeit des Orchesters ausgezeichnet: Oboen und Klarinetten, Fagotte und Hörner beleben das Tonbild. Gegen den Schluß hin tun sich die Bläser zum Pizzikato der Streicher besonders hervor; und wie schön verklingt der Wunsch „Auf Wiedersehn!" der drei Damen und der zwei Fremden unter dem Wechselspiel von Klarinetten und Fagotten — wie schön ist's endlich, daß die Streicher mit dreimal wiederholter Phrase schließen, in die die Bläser jedesmal erst beim dritten Ton einfallen!

Papageno findet Paminen. Die köstliche Rolle von Flöte und Fagott beim Zusammentreffen des Vogelfängers mit dem Mohren und die Beteiligung der Klarinetten, Fagotte und Hörner an dem Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" sind von bester humoristischer Wirkung.

Die erste feierliche Szene: die drei Knaben führen Tamino in den Hain. Flöten, Klarinetten, Fagotte; gedämpfte Trompeten und bedeckte Pauken; drei Posaunen, Streicher ohne Baß. Die folgenden Versuche Taminos, Einlaß in die Tempel zu erlangen, und sein Gespräch mit dem alten Priester sind vom Orchester trefflich begleitet: süß lassen Klarinetten und Fagotte beim Auftritt des Priesters eine Vorahnung des Priestermarschs ertönen; seine Auseinandersetzungen sind nur von Streichern begleitet; Taminos Verzweiflung durch ein bloß aus fünf Tönen bestehendes Aufschluchzen der Oboe gekenn-

zeichnet; die Antworten des unsichtbaren Chores von feierlichen Posaunenakkorden begleitet. Zu Taminos Flötenspiel, sowie zu dem den Zaubertanz der Sklaven begleitenden Glockenspiel („Instrumento d'acciajo") schaffen die Streicher eine einfache Begleitung. Das erste Auftreten des Sarastro bringt auch die Bassetthörner mit sich und in dem den ersten Akt abschließenden Chor lassen auch die Posaunen ihre Stimmen wieder ertönen.

Der zweite Akt bringt mit den geheimnisvollen Zeremonien der Priester auch seltsame instrumentale Zusammenstellungen. Der Priestermarsch hat außer den Streichern eine Flöte, je zwei Bassetthörner, Fagotte und Hörner, sowie die drei Posaunen. Die darauf folgende Arie mit Chor („O Isis und Osiris") besitzt eine fast ganz in düsteren Tiefen weilende Begleitung durch ein Chor von Bassetthörnern, Fagotten und Posaunen, dazu die in zwei Stimmen geteilten Violen und das Violoncell. Leben in der Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden" des Monostatos mit ihrer Begleitung durch Fagotte, Oboen, Flöte und Pikkoloflöte Humor und Kolorit der „Entführung" wieder auf, so kommen in der zweiten Arie der Königin der Nacht Haß und Zorn durch die Stürme der Trompeten und Pauken, sowie die gellenden Töne der Flöte zum Ausdruck.

Sarastros von so göttlicher Milde erfüllte Arie „In diesen heiligen Hallen" ist ein Meisterstück instrumentaler Beschränkung. Außer den Streichern werden bloß Flöten, Fagotte und Hörner verwendet, allein niemals tritt die Gesamtheit dieser Instrumente in Tätigkeit, außer im letzten Takt des Vorspiels und im allerletzten Takt. Die Streicher allein bleiben im Verlauf des Stückes führend; wie ein einzelnes Aufleuchten erklingt mitunter eine kurze Phrase der Flöte; die Fagotte werden nur einmal in der Mitte fünf Takte lang bedeutend, die Hörner ebenda zur Stütze verwendet und zum Schluß sehr schön mit den Flöten vereinigt. Das Terzett der Knaben (No. 16) ist von Flöten und Fagotten sanft umrahmt, und die

Figuren der 1. Violine gleiten auf und ab wie zarte Flügelschläge; während das nächste Terzett (No. 21) „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ durch den von den Streichern losgelösten Chor der Klarinetten, Fagotte und Hörner wie in ein warmes, farbensattes Licht getaucht wird. In dem prächtigen Chor der Priester „O Isis und Osiris, welche Wonne!“ treffen wir Holzbläser, Hörner und Posaunen ähnlich wie im Priestermarsch. Zur Schilderung leidenschaftlicher Wehmut werden drei Holzbläser (Flöte, Oboe, Fagott) in der g moll-Arie der Pamina verwendet: während hier die Streicher den Gesang begleiten, ergehen sich die Bläser in einzelnen, abgerissenen Klagen und Schmerzausbrüchen. Und diese selben Holzbläser besorgen in dem Terzett Pamina, Tamino, Sarastro das warme Kolorit sehnender Liebe und Treue. Wie wunderschön ist es da, wie nach den bloß von Streichinstrumenten begleiteten letzten Worten: „Lebe wohl!“ und „Wir sehn uns wieder!“ auf einmal Oboen und Fagotte, die zehn Takte lang geschwiegen haben, wie mit einem letzten zärtlichen Liebesblick erklingen, aber sich dann den mahnenden Streichern anschließen und sich in die Trennung fügen!

Ernst und Würde erfüllen die Szene der Prüfung. Sie ist ein Seitenstück zu der Kirchhofsszene im Don Juan: aber dort blickt die Strafe durch den Ernst, hier der Lohn. Die einleitenden Takte stellen Streicher und Posaunen in einer, Holzbläser und Violoncelle in einer andern Gruppe einander gegenüber. Es folgt der bekannte Choral unisono in den Bläsern und das Fugato der Streicher zu dem Gesang der geharnischten Männer. Und welche Zärtlichkeit und innige Liebe in den folgenden Partien, bis nach gegenseitiger Ermutigung die Liebenden so Feuer als Wasser durchschreiten! Daß hierbei die Flöte im Orchester führend ist, ist natürlich — ist sie doch auch in Wirklichkeit die Führerin durch die Gefahr: Hörner, Trompeten, Posaunen und Pauken stützen

den Weg der Flötenmelodie, wie die Gemüter der Eingeweihten liebevoll den Weg des Paares im Geiste begleiten! — Papagenos Glockenspiel-Arie und Zusammentreffen mit seinem „Täubchen", die finsteren Pläne der Verschworenen und deren „Zernichtung" durch die Sonnendiener bringen noch einmal die drei verschiedenen Gruppen der Handlung rasch nacheinander zur Geltung. Und wie schön bricht die „Zernichtung" mit von Posaunen gestütztem, vollem Orchester los! In ruhiger Pracht klingt die Oper aus und die deutsche Herzensstimme der Klarinette bleibt bis zum Schluß im Vordertreffen!

* * *

Der Gedanke an den Tod war Mozart vertraut. „Ich lege mich nie zu Bette," schreibt er am 4. April 1787 an den Vater, „ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde; und es wird doch kein Mensch von Allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen Jedem meiner Mitmenschen!" Aber in dem verhängnisvollen Jahr 1791 dachte er mehr als je, und jetzt auch schmerzlich, an den Tod und grübelnd versenkte er sich in Todes- und in Jenseitsgedanken, seit jener Graf (dem wir ewig dankbar sein müssen, daß er den armen Teufel für sich arbeiten ließ!) das Requiem bei ihm bestellt hatte — das Requiem, von dem Mozart mit Recht sagte, er fühle, daß er es für sich selbst schreibe. In dieser Totenmesse, die bis zum „Lacrymosa" einschließlich Mozarts Werk ist, haben wir wahrlich das Testament eines Künstlers vor uns: vielleicht nie ist der Geist eines Textes so gewaltig durch die Musik zum Ausdruck gebracht worden. Die Meisterschaft kontrapunktischer Form verbindet sich hier mit einer Fülle der Empfindung und einer Tiefe des Gefühls, daß wir staunend stehen und in dem Werk wahrhaft über-

oder außerirdischen Geist zu ahnen glauben. Der Schmerz der Trennung von dem süßen Leben, die Schrecken des unbarmherzigen Todes, die markerschütternde Angst vor dem großen Gericht — sie sind hier ebenso gewaltig ausgesprochen wie die selige Hoffnung auf Barmherzigkeit und Frieden, die stille Ergebung in das unvermeidliche Schicksal. Das fürchterliche Grausen des „Dies irae“ und namentlich des „Rex tremendae majestatis“ werden aber wohl weit übertroffen durch das „Tuba mirum“ und das „Lacrymosa“. Das „Tuba mirum“ — schrecklich durch seine eisige, erwartungsvolle Stille und Ruhe, geheimnisreicher Schauer voll; und das unsäglich süße, durch heiße Tränen selig lächelnde „Lacrymosa“ — der ergreifendste Abschied eines wunden Herzens, das die Nähe des Todes ahnt, von der lieben Welt mit ihren bunten Bildern!

Ähnlich wie in der „Zauberflöte“ schafft sich Mozart auch hier ein eigenes Orchester, das durch seltsame Färbung: fünf tiefe Holzblasinstrumente und die Vorherrschaft des Blechs — eine eindringliche und dabei zauberschöne Sprache führt. Von dem ersten klagenden Einsetzen der Fagotte und Bassetthörner, den ersten Akkorden der Posaunen angefangen, ersteht ein düsterprächtiges Tonbild nach dem andern vor uns — wie schallt z. B. der Ruf der einzelnen Posaune über die Gräberfelder, bis die Fagotte und die andern Instrumente allmählich erst sich einfinden; wie klagen und weinen die Violinen, wie dröhnt das Blech in dieser Totenmesse! — Hier ist das Orchester an der Grenze seiner Ausdrucksfähigkeit angelangt. Und was es uns entschleiert, nur ein sterbender Künstler hat Solches fühlen können!




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22472 4952

